

EM BUSCA DA IDENTIDADE PERDIDA: A OBRA DE ALICE VIEIRA E O CASO DE *OS OLHOS DE ANA MARTA*

JOSÉ ANTÓNIO GOMES

0. Começaremos por ler uma lenda extraída de um livro de magia e reproduzida num caderno de apontamentos do escritor romântico francês Barbey d'Aurevilly. A lenda é citada por Italo Calvino (s.d.: 47), numa das suas conferências:

«O imperador Carlos Magno em idade avançada apaixonou-se por uma rapariga alemã. Os barões da corte estavam muito preocupados, ao ver que o soberano, tomado pela fúria amorosa e esquecido da dignidade real, descuidava os negócios do Império. Quando de repente a rapariga morreu, os dignitários respiraram aliviados, mas por pouco tempo: porque o amor de Carlos Magno não morreu com ela. O imperador, mandando levar o cadáver embalsamado para o seu quarto, não queria afastar-se dele. O arcebispo Turpino, aterrado com esta macabra paixão, suspeitou de um encantamento e quis examinar o cadáver. Escondido debaixo da língua morta, achou um anel com uma pedra preciosa. Assim que o anel foi parar às mãos de Turpino, Carlos Magno apressou-se a mandar sepultar o cadáver, e transferiu o seu amor para a pessoa do arcebispo. Turpino, para fugir a esta situação embaraçosa, lançou o anel ao lago de Constança. Carlos Magno apaixonou-se

pelo lago e nunca mais quis afastar-se das suas margens.»

Pedindo desculpa pela ousadia da comparação entre a autora de *Rosa, Minha Irmã Rosa* e o imperador Carlos Magno, diremos que também Alice Vieira, ao longo da sua vida, vem perseguindo um anel: o anel mágico das histórias e das palavras. E nós, seus leitores, nada mais fazemos do que seguir também o rasto desse anel.

1. Hoje, é legítimo que nos interroguemos cada vez mais sobre o lugar reservado ao «literário» na narrativa de ficção para jovens, e que tentemos encontrar exemplos de obras que conciliam essa dimensão com a conquista de um relativo sucesso junto do seu público preferencial. No nosso país, tal busca conduz-nos, inevitavelmente, a Alice Vieira, de cuja produção literária procuraremos fazer uma apresentação genérica. Proporemos, em seguida, uma revisita a *Os Olhos de Ana Marta*, editado em 1990, e que representa, a nosso ver, um dos momentos cimeiros da obra desta autora. No fundamental, pretende-se com essa releitura demonstrar como algumas opções discursivas e de género se revelam solidárias com o desenvolvimento de um dos eixos estruturantes da obra em causa: o herói em busca, ou em processo de construção, da sua identidade.

2. O reconhecimento público da excelência da obra de Alice Vieira tem por base a quantidade dos títulos publicados (dezoito narrativas com numerosas reedições em vinte anos de vida literária dedicada à ficção para jovens) ⁽¹⁾, mas sobretudo uma qualidade de escrita sem oscilações, uma crescente mestria na construção narrativa e o dom de criar heróis problemáticos, verosímeis e psicologicamente consistentes, cujo drama prende o leitor desde as primeiras páginas. Quatro exemplos, entre muitos: *Flor de Mel* (1986), *Úrsula, a Maior* (2.^a ed., 1990), *Caderno de Agosto* (1995) e *Os Olhos de Ana Marta* (1990), este, sem sombra

de dúvida, um dos mais belos textos da literatura para a infância e a juventude publicados em Portugal nos últimos anos.

Alice Vieira é, no presente momento, a escritora portuguesa de livros para jovens mais traduzida e divulgada no estrangeiro (em alemão, neerlandês, francês e nos vários idiomas da Espanha, entre outras línguas) e o seu nome é citado em congressos internacionais por conferencistas prestigiados. Se tal se justifica, em parte, pelo número razoável de títulos já traduzidos, fica, sobretudo, a dever-se à superior qualidade e modernidade dos seus textos, confirmada, por exemplo, pela inclusão de *Rosa, Minha Irmã Rosa* e de *Os Olhos de Ana Marta* nas *Auswahllisten Deutscher Jugend Literaturpreis*.

Alice Vieira percorreu um longo caminho, já com duas décadas, desde essa espécie de diário de uma menina de nove anos perturbada pelo ciúme que é *Rosa, Minha Irmã Rosa* (1979, Prémio de Literatura Infantil «Ano Internacional da Criança»), até *Um Fio de Fumo nos Confins do Mar* (1999). Numa escrita enxuta e de extraordinária fluência (a que não é estranha a sua experiência jornalística) — cuja carga poética se acentua nas descrições de devaneios e em certos momentos de feição mais lírica (dos quais a pieguice fácil e a retórica inútil estão ausentes) — a autora de *Chocolate à Chuva* tem-nos dado algumas das imagens mais vívidas e autênticas do mundo da infância e adolescência que encontramos na nossa literatura contemporânea.

Reportando-se à série *Rosa, Minha Irmã Rosa*, *Lote 12*, 2.º Frente (1980) e *Chocolate à Chuva* (1982), Violante Florêncio (1995) escreve: «Nestes três romances sobre Mariana convivem a introspecção, a interrogação sobre o mundo, sobre os afectos, sobre o quotidiano. Talvez porque, afinal, e como Mariana pensa, “nós somos gente de carne e osso, com nódoas negras quando batemos nalgum sítio. Ninguém nos inventou nenhuma história, a não ser esta que corre todos os dias” (*Lote 12*, 2.º Frente, p. 42).»

Muitos dos romances e novelas de Alice Vieira colocam o leitor perante personagens jovens que estão no centro de um drama afectivo e emocional. Dotadas de uma imaginação rica

(povoada por vezes de figuras oriundas do universo dos contos de encantamento), elas exprimem uma visão sensível e crítica das relações entre crianças e adultos, num quadro social que torna, muitas vezes, reconhecível o quotidiano familiar de franjas da média e pequena burguesia lisboeta nos anos que se seguiram ao 25 de Abril de 1974. Em *Rosa, Minha Irmã Rosa*, por exemplo, redescobrimos algumas das tensões da sociedade portuguesa dos finais dos anos setenta, filtradas pelo olhar perspicaz de uma criança prestes a entrar no então ensino preparatório.

São várias as obras de Alice Vieira que revelam uma atenção peculiar às interações entre amigos e entre irmãos, às relações da criança com pais e avós ou à realidade das famílias monoparentais (veja-se, neste caso, *Úrsula, a Maior* e *Um Fio de Fumo nos Confins do Mar*). O fascínio perante os poderes da linguagem, a importância da memória e do passado familiar, a transmissão e perpetuação de valores, a consciência da temporalidade e o desabrochar da sexualidade constituem outros temas de uma obra que aborda, de modo sensível, a orfandade afectiva dos protagonistas (nos belíssimos *Flor de Mel* e *Paulina ao Piano* — 1985 — para apenas citar dois exemplos), os desejos de afirmação juvenil (leia-se *Úrsula, a Maior*, 1988) ou o confronto dos mais novos com a solidão e a realidade da morte (como em *Flor de Mel* e *Os Olhos de Ana Marta*).

Muito embora as situações de partida sejam, frequentemente, dolorosas e de difícil superação para os protagonistas, quase todas as histórias da autora de *Viagem à Roda do Meu Nome* encerram um sentido de esperança. Leia-se o desfecho do seu primeiro livro, quase um poema lírico. Vencido o ciúme, descoberta a importância da irmã para «o equilíbrio da sua vida», Mariana pode afirmar, nos momentos que antecedem a chegada de Rosa do hospital:

Sonhar todos os países onde hei-de ir com ela. E ter mais força para enfrentar os primeiros-ministros aborrecidos que não

querem obedecer às minhas ordens. Só porque a partir de agora eu já não estou sozinha, e é bom não estar sozinha nunca mais.

Recordar o amigo que um dia me disse: «Tudo é importante para o equilíbrio da nossa vida.»

Ouvir mais uma vez o ruído do elevador. Desta vez o ruído certo.

Contar os segundos.

Ouvir a campainha.

A chave que se mete na fechadura.

A porta que se abre.

Rosa.

Rosa, minha irmã Rosa.

*(Rosa, minha Irmã Rosa, 11.^a ed.,
Lisboa, Caminho, 1992, p. 118)*

Seria injusto esquecer outras facetas desta obra singular. O humor e a crítica social estão patentes em todos os textos que assinou e ganham especial relevo tanto no seu teatro (leia-se *Leandro, Rei da Helíria*, 1991) como em narrativas de fundo histórico (*A Espada do Rei Afonso*, 1981, e *Este Rei que Eu Escolhi*, Prémio Calouste Gulbenkian de Literatura para Crianças, em 1983). Merece um sublinhado particular a forma como algumas figuras típicas dos contos de fadas são retomadas e vêem subvertido o seu estatuto tradicional. O maravilhoso actualiza-se, revestindo-se, assim, de um novo sentido crítico, como sucede em *Graças e Desgraças da Corte de El-Rei Tadinho* (1984) — que tem sido objecto de adaptações teatrais várias.

Nas palavras de Violante Florêncio, esta última obra instaura

um universo diferente. Não se trata do retrato de mais um rei de Portugal; apenas o das Graças e Desgraças da Corte de (um qualquer) El-Rei Tadinho, que assim começa: «Diziam

os grandes livros de leis do Reino das Cem Janelas que a crise, quando nascia, era para todos» (p. 9). *Este conceito democrático vai de facto ser seguido à risca, pelo que El-Rei Tadinho, sua futura mulher (uma fada desempregada, que entretanto se fizera passar por bruxa) e restante família vivem algumas desgraças (ora do campo do quotidiano ora do fantástico), a que é impossível não se achar graça, tal a ironia, a prodigiosa imaginação e o alucinante desenvolvimento aqui patentes.* (FLORÊNCIO, 1995)

O fascínio pela literatura popular está na origem de um outro projecto que ocupou a autora entre 1991 e 1998: uma adaptação criteriosa de alguns dos mais conhecidos contos portugueses, integrados numa bela colecção de catorze livros ilustrados — «Histórias tradicionais portuguesas» — publicada pela Editorial Caminho. Em 1988, idêntica motivação levava Alice Vieira a recontar seis lendas de Macau, incluídas na colecção «Contos e Lendas de Macau», do Instituto Cultural de Macau / Editorial Pública. Por último, a publicação de uma antologia de poesia de raiz oral destinada aos mais novos, *Eu Bem Vi Nascer o Sol* (1994), confirma, uma vez mais, o interesse da autora pela tradição popular e pelos seus intérpretes. Não surpreende, pois, nos seus textos, a sobrevivência de uma memória cultural ligada à imagem mítica do contador de histórias familiar, encarnado em personagens como a criada Leonor, de *Os Olhos de Ana Marta*, a avó Lídia, de *Rosa, Minha Irmã Rosa*, ou a avó Rosário, de *Flor de Mel*.

Recorde-se, ainda, que todo este trabalho de criação e recriação assenta, em Alice Vieira, numa sólida informação sobre os caminhos passados e presentes da literatura para crianças e jovens. O que estará, porventura, na base de uma actividade pioneira, quase solitária, que a conduziu à divulgação crítica de livros infantis e juvenis, quer nas páginas do *Diário de Notícias* (onde, durante vários anos, desenvolveu actividade profissional como jornalista e dirigiu o suplemento infantil «O Catraio») quer no «Guia de Pais e Educadores» de *Rua Sésamo*. Na pági-

na que ainda mantém nesta publicação, cada selecção de livros proposta obedece a um princípio temático, de acordo com o tópico nuclear de cada número da revista.

Nesta apresentação sucinta, ficam ainda por desenvolver as referências, por um lado, ao trabalho de Alice Vieira nos domínios da escrita para teatro e para televisão e, por outro, à sua quase cruzada em prol da leitura — que, nos últimos vinte anos a tem levado a percorrer o país de lés a lés e a deslocar-se por vezes ao estrangeiro para encontros sempre vivos, bem-humorados e produtivos com os seus muitos leitores.

O Grande Prémio Gulbenkian de 1994 e as candidaturas aos Prémios Hans Christian Andersen de 1996 e 1998 não consagram apenas uma obra ímpar no actual panorama do livro juvenil em Portugal. Eles distinguem, igualmente, todo um trabalho de apuramento da escrita, de retransmissão da memória e de sensibilização à diversidade do mundo. Nos livros da autora de *Águas de Verão*, literatura e didactismo nunca se confundem. O seu compromisso tem exclusivamente a ver com a palavra narrativa e poética, com o fomento do prazer da leitura e com o desejo de estimular, nos mais jovens, não só a curiosidade em relação ao outro e à realidade que o circunda, mas também a descoberta do seu próprio universo interior. É, justamente, no modo como se mostra fiel a estes princípios que esta obra revela toda a profundidade do seu sentido pedagógico.

3. Como no início dissemos, optámos por complementar esta apresentação genérica com uma releitura breve de *Os Olhos de Ana Marta* (1.^a edição: Lisboa, Caminho, 1990), porque continua sendo, a nosso ver, um dos livros mais relevantes da extensa obra de Alice Vieira, muito embora não relegue para a sombra outros títulos fundamentais como *Flor de Mel*, *Caderno de Agosto*, *Um Fio de Fumo nos Confins do Mar* ou a trilogia de 1979-1982, se assim podemos designá-la, constituída por *Rosa*, *Minha Irmã Rosa*, *Lote 12*, 2.^o *Frente e Chocolate à Chuva*. Acrescente-se que *Os Olhos de Ana Marta* é também uma das obras

em que Alice Vieira aborda de forma mais apurada alguns dos seus tópicos de eleição — e referimo-nos aos que surgem tratados, com alguma insistência, nos romances e novelas juvenis de pendor realista, pelo que excluímos deste conjunto quer as recriações de textos da literatura oral tradicional e a obra dramática quer os livros de fundo histórico e essa narrativa de feição parodística, quase inclassificável, que é *Graças e Desgraças da Corte d'El-Rei Tadinho*.

Muitos críticos de cinema têm chamado a atenção para a situação peculiar de, no filme *Crepúsculo dos Deuses* (*Sunset Boulevard*, 1950), de Billy Wilder, escutarmos a voz de um narrador morto, o qual, a partir desse lugar inquietante e de indefinidos contornos que é o Além, instaura um discurso evocativo da sua relação trágica com uma decadente estrela de Hollywood (os intérpretes são respectivamente William Holden e Gloria Swanson). Ora *Os Olhos de Ana Marta* — a que Maria Lúcia Lepecki (1991) chama um romance — coloca o leitor perante a situação oposta. Marta, simultaneamente narradora e personagem, dirige uma longa missiva de vinte e sete capítulos à sua irmã desaparecida, Ana Marta, que, assim, exerce o papel de um narratário morto — facto de que todavia apenas tomamos conhecimento nos capítulos 22 e 23.

O discurso assume assim, desde o início, um carácter aparentemente dialógico, próprio do modo epistolar («*Troca-ram-me de mãe no hospital. Como nos filmes, sabes?*», p. 7), muito embora fiquemos a saber, no final, que essa espécie de carta nunca terá resposta. Como se o silêncio garantido da interlocutora permitisse exorcizar o fantasma de Ana Marta, do qual Marta pretende efectivamente libertar-se, para enfim ocupar o lugar que lhe pertence no seio de uma família que a vota a um abandono afectivo intolerável. Ainda que marcado apenas por ocorrências, bastante espaçadas, de formulações na segunda pessoa e por um tom ocasional de interpelação, o modo epistolar ajusta-se assim à intencionalidade de um discurso essencialmente catártico. Daí que este direccionamento da escrita para

um outro que está impossibilitado de retorquir corresponda, no fim de contas, à afirmação de um eu — o da pequena Marta — por um esforço assumido de diferenciação. E, desta forma, começamos já a aflorar um dos temas fundamentais de *Os Olhos de Ana Marta*.

Narra-se no livro um percurso de lenta e dolorosa descoberta, através de uma escrita por vezes próxima do memorialismo e de um «discurso de vaivém» (Lepecki, 1991) que vai articulando fragmentos de memórias. Trata-se, afinal, de procurar as explicações para os enigmas e tabus que rodeiam a vida de Marta (e que apenas no final serão totalmente esclarecidos), o mesmo é dizer, para a complexidade do mundo que vai aprendendo a conhecer e a enfrentar. Desse mundo fazem parte um pai que ainda na infância perdeu a própria mãe, e Flávia, mãe de Marta, uma Penélope delirante, com «um estilhaço no coração» e que tece continuamente mantas para enganar o frio da ausência da primeira filha, vítima de um acidente de viação — ou, segundo o texto, para imaginariamente poder aquecer com essas mesmas mantas o cadáver de Ana Marta.

Considerando a ordem dos eventos na diegese e não o discurso narrativo, diremos que a protagonista ignora as razões deste drama de proporções traumáticas, como aliás desconhece, a princípio, o facto de os pais terem tido uma primeira filha, morta treze anos antes de Marta descobrir que um dia ela existira e percorrera também os corredores da casa que a família continua a habitar. Marta sente-se perdida e magoada, não entendendo o motivo por que Flávia recusa ser tratada por mãe ou a razão por que existem tantos assuntos proibidos na família, a par de tantos espaços interditos nessa casa fantasmática onde todos vão carregando o peso dos dias. A figura de Flávia é indissociável da obsessão de Marta: ser como o Príncipe Graciano, esse herói de conto de fadas que, apesar de enfeitado, acaba por ser descoberto pela mãe, recupera o trono e a felicidade — a história favorita da protagonista que lhe é contada, vezes sem conta, por Leonor.

É graças a Leonor, velha ama do pai e criada da casa, que Marta irá reconstituindo a pouco e pouco a história da família e percebendo as razões do abandono afectivo de que é vítima. Apenas esta figura de velha sábia (idêntica a tantas outras que povoam — já o referimos — os romances e novelas de Alice Vieira) consegue compensar a ausência de afecto através dos seus gestos e palavras, das suas ladainhas, fórmulas mágicas, contos e provérbios. Leonor assume assim o papel de mãe e avó substituta, guardadora de segredos e da sabedoria da vida herdados dos seus antepassados, único pilar de sustentação psicológica da estrutura familiar. Com a sua velha amiga, a heroína aprenderá também (leia-se o capítulo 25) que é possível manter vivos, no limbo da memória e nas palavras que os evocam, aqueles que morreram fisicamente — como a irmã de Marta e a sua avó — ou os que perderam a infância demasiado cedo e por isso se modificaram radicalmente, como Martim, o pai, cuja orfandade precoce viera pôr fim a uma meninice eufórica, plena de afectos e de jogos de índios e de caras-pálidas, vividos nos corredores da grande casa.

Em *Os Olhos de Ana Marta*, o tempo diegético é cuidadosamente reelaborado pelo tempo do discurso, através da utilização de anacronias, anisocronias e isocronias, um discurso — acrescente-se — parco em informantes temporais precisos, que se pauta por um registo de tipo memorialístico. Neste, o processo de associações mentais significativas é muito importante, e os diversos momentos da história não se sucedem de modo linear, segundo uma ordem puramente cronológica. Trata-se, sim, de ir ajustando, como num *puzzle*, as peças, os fragmentos nucleares da vida de três gerações de uma mesma família, representadas pela avó (que depois de morta passa a ser designada por Leonor como «a Alminha-da-Senhora»), por Martim e Flávia, os pais da heroína, e ainda por esta última, a que teremos de juntar a irmã mais velha, Ana Marta. Leonor, como já se percebeu, acompanha estas três gerações. Note-se ainda que Marta inicia a narração no dia a seguir àquele em que Leonor,

após lhe revelar a existência passada de Ana Marta, é de imediato despedida por Martim, que a proibira de falar do assunto para não reabrir feridas antigas e não agravar as crises nervosas de Flávia. A partir do capítulo vinte e cinco, ou seja quase no final do texto, Marta narra a readmissão de Leonor e a aceitação das razões desta última por Martim (convém dizer que é a própria heroína que promove esta reconciliação). O derradeiro capítulo é aquilo a que poderíamos chamar, com Gérard Genette, uma narração simultânea: Marta vai relatando no presente a sua entrada no quarto de Flávia e a forma como esta, após um diálogo catártico, deixa de a confundir com a filha morta. Flávia pronuncia pela primeira vez o nome de Marta e permite que esta lhe chame mãe. Ou seja, o estilhaço sai-lhe do coração e, para a narradora, vislumbra-se, «nos confins do mar», «o fio de fumo da esperança» — para utilizar, em sentido figurado é claro, o título do livro editado por Alice Vieira em 1999.

Perdoar-se-nos-á esta minúcia descritiva, necessária contudo para explicar que o início da narração de Marta está ainda muito próximo no tempo da grande revelação que, logo a seguir, lhe abrirá finalmente as portas do coração da mãe e lhe permitirá a conquista de um espaço próprio no seio da família. E no entanto, tal não impede que, logo após o clímax e o desenlace, Marta escreva a sua missiva com uma voz já sem revolta: «melancólica apenas», como diria Lúcia Lepecki (1991), «e melancólica por amadurecida». E, acrescentaríamos nós, empenhada num jogo narrativo de ocultação e revelação, uma vez que nos mantém na dúvida quanto à eventual solução de todos os enigmas, ao longo de mais de 120 páginas.

Acabámos também de verificar como *Os Olhos de Ana Marta*, além de uma obra sabiamente urdida e narrada, é uma densa elaboração discursiva em torno de temas como o confronto com a morte, a saudade e a maturação de um eu que, para sobreviver interiormente, necessita de se libertar da sombra de um quase duplo: não é por acaso que Marta e Ana Mar-

ta têm nomes semelhantes e que Flávia se dirige a Marta como se estivesse a falar com a filha morta: «*Devias ser eterna! Devias, devias, devias...*» (p. 79)

Os espaços interditos, nomeadamente os quartos da casa fechados para sempre após a morte dos ocupantes, têm neste livro importância fundamental. E o secreto desejo de os abrir representa, em Marta, o impulso para derrubar barreiras e para conquistar o seu território — já que o único lugar de revelação de que dispõe é a cozinha, o desvalorizado lugar do fogo, como n' *A Gata Borralheira*, onde decorrem os diálogos com Leonor, feitos de muitas perguntas com ou sem respostas (a este propósito, ver também Lepecki, 1991).

«*A tua casa parece o comboio fantasma*» (p. 101), queixar-se-á Lumena a propósito da casa da sua amiga Marta, onde até o tempo parece reger-se por uma lógica peculiar: «*também aqui — dirá a narradora — anoitece sempre mais cedo do que em qualquer outro lugar*» (p. 39). A referência a estes tempos e espaços misteriosos e «pesados» cria uma atmosfera de inquietação, potenciada pelos enigmas por resolver, pela impressão sentida por Marta de que uns olhos a observam quando atravessa os corredores, ou ainda pelas ladainhas «mágicas» de Leonor para afastar as febres, a que teríamos de juntar os estranhos nomes de certas personagens, os que Marta, desde a infância, se habituara a ouvir da boca da velha empregada: Touro Sentado, isto é, Martim, a quase temida Alminha-da-Senhora, ou seja, a avó que morrera. No final, contudo, a inquietação desvanece-se, aquilo que na aparência era sobrenatural, ou quase, tem uma explicação racional e de acordo com mezinhas leis da realidade. Nesta óptica, não será descabido relacionar *Os Olhos de Ana Marta* com o *estranho*, enquanto categoria identificadora de um subgénero no domínio do romance — tal como Todorov a estudou na sua *Introdução à Literatura Fantástica* (1977: 41-54). Esta opção pelo estranho em detrimento do fantástico assegura a preservação de um registo tendencialmente realista, comum aliás a todos os livros de Alice Vieira para jovens, e confirma de

alguma maneira as afirmações de Harold Bloom num texto de 1998 (XV): «it does indeed seem to me that women writers of children's literature are frequently more realistic than their male rivals» (2).

Como veremos, as opções em termos discursivos e de género — referimos já uma escrita de tipo memorialístico, os afloramentos do modo epistolar, a presença do *estranho* — parecem ajustar-se aos principais eixos temáticos do texto, nomeadamente àquele que parece dotado de maior relevância: a busca ou a construção de uma identidade. Por identidade, entendemos aqui uma personalidade própria a que correspondem um nome, uma filiação, a noção de pertença a um espaço físico, afectivo e cultural e o domínio de um código comum aos que partilham esse espaço, graças ao qual se estabelece a comunicação e se organiza ou modeliza um real que, doutra forma, se apresentaria como caótico.

Ora, quando focalizamos a leitura de *Os Olhos de Ana Marta* na personagem de Marta e nos conflitos por ela vividos, verificamos como se processa a busca ou construção da identidade nas suas várias dimensões:

- Nos primeiros anos de vida, e em virtude da falta de afecto, Marta enfrenta dúvidas sobre quem é a mãe, do mesmo modo que, durante algum tempo, ignorará quem seja a «Outra Pessoa» de que lhe fala Leonor. «Trocaram-me de mãe no hospital» — diz a narradora. — «Juro-te: durante anos foi isto que eu pensei.» (p. 7) Com a passagem do tempo, a simples identificação da mãe, Flávia, não satisfaz a filha que não desiste de conquistar o seu afecto.
- A casa de Marta assemelha-se, como se afirma no próprio texto, a um cenário de peça — sinal de artificialidade — onde se pretende que a jovem aja de acordo com um modelo no qual se não reconhece (ser excelente aluna, dominar o francês, pôr vestidos verdes e la-

ços). Percebendo que pretendem encaixá-la num modelo de comportamento que não é o seu, lutará para afirmar de várias formas a sua individualidade deixando por vezes perplexos os adultos: o pai, Dona Pepa, a mãe.

- Marta, como ela própria descobrirá, nasceu para substituir a irmã morta e para ser igual a ela. Tem um nome parecido, o pai e a mãe raramente o pronunciam (apenas Leonor a individualiza, até certo ponto, através do nome «Vidrinho»). Tal como acontecia com Ana Marta, a criança é, no dizer dos adultos, «a cara da mãe» e, conseqüentemente, muito parecida com a irmã que morreu. Nos seus delírios, Flávia associa Ana Marta ao vidro frio. Leonor, por seu lado, chama «Vidrinho» a Marta, como já referi. Em muitos momentos, Flávia olha-a e vê nela Ana Marta.

« — Flávia — insiste Marta numa decisiva conversa com a mãe, no último capítulo, — sou eu que estou aqui! [...]

— Flávia, eu não sou Ana Marta! [...]

— Flávia, por muitos vestidos verdes que me vistam, por muito francês que me façam aprender, eu não sou Ana Marta. [...]

— Flávia, olha para mim! Diz o meu nome. Tu nunca diseste o meu nome. Vamos abrir as portas todas destes quartos, lá dentro só há poeira e móveis velhos, mais nada! Não tenhas medo.» (pp. 152-153)

- Em geral, quando lhe fazem perguntas, os adultos não atentam nas respostas de Marta — situação de que a criança se ressentia, em particular sempre que às sextas-feiras a chamam à sala para a mostrar, quando vêm tomar chá as espanholas: Conchinha e sua mãe, D. Pepa, a meia-irmã de Flávia.
- Marta sente que, na família, há muitos enigmas a desvendar e tabus a derrubar. Desfazer esses enigmas, eliminar tabus, são formas de reconstituir uma histó-

ria familiar que explique o presente e fundamente a própria existência da protagonista como pessoa. Daí o seu discurso interrogativo nos diálogos com Leonor, discurso esse que adquire um carácter acentuadamente declarativo nos últimos capítulos.

- As suas febres, que desaparecem quando ela atinge o início da puberdade, mergulham-na num estado em que tudo se torna mais confuso e a verdade mais difícil de atingir. O fim das febres representa assim a maturação de Marta e a vitória da lucidez, propícia à solução dos enigmas.
- Só à medida que vai crescendo a heroína aprende o significado dos eufemismos e da restante linguagem cifrada dos adultos: a «Grande Fatalidade», a «Alminha-da-Senhora», a «Outra Pessoa», os termos que Leonor utiliza nas suas histórias e que a fascinam (o «enjeitado», as «Sete Partidas do Mundo», os «timbales», as «charamelas», os «bufarinheiros»). Após a revelação do que foi a «Grande Fatalidade», a narração empreendida por Marta, em cujo discurso tais termos são incluídos, aponta assim para um domínio da linguagem dos adultos e constitui um sinal de autonomização.

Concluimos: tendo como ponto de partida uma situação de carência inexplicável, a construção da identidade de Marta consiste na afirmação progressiva de uma individualidade própria, na reafirmação de um nome, e na previsível conquista de um espaço físico liberto de interditos e de um espaço afectivo em cujo centro se encontra a figura materna. Verifica-se, por outro lado, o domínio progressivo de uma linguagem, comum aos que partilham esses espaços, a partir da qual é possível restabelecer a comunicação e reorganizar o mundo.

Em *Os Olhos de Ana Marta*, a construção da identidade do sujeito requeria um discurso da desconstrução e da reconstrução da imagem da família, a partir de um trabalho de disse-

cação do passado mais ou menos remoto, efectuado por uma memória analítica. A escrita rearticula os fragmentos dessa memória e estabelece uma ponte com o passado próximo ou mesmo com o presente. Recorre-se por isso, como já foi dito, a procedimentos típicos da escrita memorialista e da narrativa pseudo-autobiográfica, manejando-se de forma hábil o tempo narrativo (Vila Maior, 1996: 9-10), por forma a relatar o processo de formação e afirmação de um eu. No plano da diegese, cria-se um espaço dominado pelo segredo e pelo interdito cuja atmosfera aparentemente sobrenatural nos remete para as narrativas do *estranho*, sem que, considerado na sua globalidade, o texto perca o seu carácter essencialmente realista de forte componente psicológica. Essa atmosfera parece, assim, a ideal para enquadrar um percurso de compreensão do real que passa pelas fases da indagação, da descoberta e da superação dos interditos. Ao colocar os adultos perante a evidência da sua pessoa, do seu nome e da sua individualidade, Marta inicia a conquista do seu quinhão de felicidade, no seio de uma família cujos traumas finalmente entenderá e ajudará porventura a ultrapassar. «Um instante (pré)genesíaco se abre», escreve Maria Lúcia Lepecki (1991), «para a constituição primeira do segundo tempo de uma família, e de uma rapariguinha. [...] Para Marta o inferno foi um lugar de trânsito e o insabido prenúncio da ressurreição.»

Concebida e escrita com arte, fundindo elementos de vários subgéneros e tipos de discurso, a narrativa convida o leitor à descoberta do mundo juvenil, dos seus medos e interrogações, muitas vezes construídos a partir do perigoso jogo de revelação/ocultação que caracteriza o relacionamento entre pais e filhos.

Na nossa memória, fica no entanto gravada a forma admiravelmente contida e quase cinematográfica como Alice Vieira descreve o drama de uma família que, repentinamente, perde uma criança. Sem enveredar pelo convite à emoção fácil e lacrimojante e sem prescindir do humor, *Os Olhos de Ana Mar-*

ta traz-nos à memória os versos de um grande poeta grego já desaparecido que tivemos oportunidade de ler em voz alta pela primeira vez, quando, em 1990, aceitámos fazer a apresentação pública deste romance por ocasião do seu lançamento. Com esses versos, de Yannis Ritsos (1984: 30), terminaremos:

FORMA DA AUSÊNCIA (II)

*As crianças mortas nunca abandonam a casa,
circulam dentro dela, enrolam-se nas saias maternas
à hora em que as mães preparam as refeições e prestam atenção
[ao ferver da água
como se estudassem as leis do vapor e do tempo. Sempre presentes.*

*A casa adquire uma profundidade diferente
como se uma chuva silenciosa começasse a cair
em pleno Verão nos campos desertos.*

*As crianças mortas não partem. Mantêm-se na casa,
têm uma preferência pelo corredor condenado para os seus jogos,
e em cada dia crescem no nosso coração, a tal ponto
que a dor, no peito, não nasce da sua falta
mas sim da sua presença excessiva. E se acontece que as mulheres
soltem o grito durante o sono
é que elas sentem novamente as dores do que foi o seu parto.*

Notas:

- ¹ Referimo-nos apenas às obras de destinatário juvenil. Alice Vieira é também autora de recontos de histórias tradicionais, de um texto dramático, de várias obras para adultos e de inúmeras crónicas jornalísticas.
- ² Note-se que, neste texto, Harold Bloom não se refere apenas a escritoras «realistas». A sua afirmação enquadra-se num contexto em que são também comentadas narrativas «fantásticas» escritas por

mulheres como P. L. Travers e Ursula K. Le Guin. O maior «realismo» da escrita dita feminina a que Bloom se reporta é visto no quadro de um confronto entre obras como as de Le Guin e Travers e a ficção de autores como Lewis Carroll, J. R. R. Tolkien e C. S. Lewis.

Referências bibliográficas

- BLOOM, Harold (1998) (ed.). *Women Writers of Children's Literature*, Philadelphia, Chelsea House Publishers.
- CALVINO, Italo (s.d.). *Seis Propostas para o Próximo Milénio*, Lisboa, Teorema, s.d. [Tradução, de José Colaço Barreiros, de Calvino (1990), *Lezioni Americane — Sei proposte per il prossimo millennio*, Garzanti.]
- FLORÊNCIO, Violante (1995). «De Lote 12, 2.º Frente a Graças e Desgraças da Corte de El-Rei Tadinho, de Alice Vieira — um percurso de leitura», texto inédito incluído no dossier de candidatura de Alice Vieira ao Prémio Hans Christian Andersen de 1996, organizado pela Secção Portuguesa do IBBY.
- LEPECKI, Maria Lúcia (1991). «O substantivo e o adjectivo», in *Diário de Notícias*, Lisboa, 27 de Janeiro.
- RITSOS, Yannis (1984). *Poemas*, Porto, Limiar. [Tradução de Egito Gonçalves.]
- TODOROV, Tzvetan (1977). *Introdução à Literatura Fantástica*. Lisboa, Moraes. [Tradução, de Maria Ondina Braga, de Todorov (1970) *Introduction à la Littérature Fantastique*, Paris, Seuil.]
- VILA MAIOR, Isabel (1996). «Développement du langage, pratiques culturelles et éducation littéraire dans les romans d'Alice Vieira», texto inédito, policopiado, correspondente à comunicação apresentada no Encontro «La littérature portugaise pour la jeunesse dans l'apprentissage des langues», Eaubonne, Institut Charles Perrault, 5 e 6 de Outubro.